

MYŠLENÍ  
SOUČASNOSTI

Zrození  
kinematografického  
času

Modernita,  
nahodilost, archiv  
Mary Ann Doaneová



KAROLINUM

# Zrození kinematografického času

Modernita, nahodilost, archiv

Mary Ann Doaneová

---

Z anglického originálu *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*,  
vydaného nakladatelstvím Harvard University Press  
roku 2002, přeložil Miroslav Petříček

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Praha 2021

Edici Myšlení současnosti řídí Miroslav Petříček

Grafická úprava Zdeněk Ziegler

Redakce Zuzana Leštinová

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

První české vydání

© 2002 by the President and Fellows of Harvard College  
Published by arrangement with Harvard University Press  
Translation © Miroslav Petříček, 2021

ISBN 978-80-246-3847-8

ISBN 978-80-246-4965-8 (pdf)



Univerzita Karlova  
Nakladatelství Karolinum

[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)  
[ebooks@karolinum.cz](mailto:ebooks@karolinum.cz)



*Philovi a Hannah*



## OBSAH

Poděkování /9

1. Reprezentovatelnost času /11

2. Časovost, ukládání, čitelnost: Freud, Marey a film /48

3. Paobraz, index a dosažitelnost přítomnosti /89

4. Nezvratnost času a logika statistiky /133

5. Mrtvý čas neboli pojem události /171

6. Zenonův paradox: Objevení kinematografického  
času /207

7. Okamžik a archiv /247

Bibliografie /278

Rejstřík /293





Tato kniha se od svého zrodu před poměrně hodně lety několikrát změnila. Mnoha lidem musím poděkovat za jejich podporu, vedení a povzbuzování v různých fázích práce na knize stejně jako za jejich neskonalou trpělivost. Nadaci Johna Simona Guggenheima jsem vděčná za stipendium, které mi poskytlo čas k přemýšlení o různých možnostech v době utváření návrhu projektu, jež je z výsledku jen stěží patrné. Brownova univerzita zajistila podporu a čas pro můj výzkum, a také stimulujičící intelektuální prostředí, v němž jsem mohla testovat své nápady. Mí studenti se svým nadšením pro myšlení neomezenou představivostí mi byli povzbuzení a inspirací. Oddělení anglické literatury Chicagské univerzity, zejména Miriam Hansenová, děkuji za pozvání, abych s nimi jako hostující profesorka na postu Frederica Ivese Carpentera sdílela svou nedokončenou práci. Jsem vděčná za živé rozhovory, do nichž jsem se mohla zapojit, a za cenné rady a povzbuzení od Billa Browna, Jamese Lastra, Toma Mitchella a Marka Sandberga.

Tom Gunning spolu s jedním anonymním čtenářem pečlivě, detailně a pronikavě přečetli můj rukopis; jsem jim hluboce zavázána za jejich precizní kritiku a moudrá doporučení. Členky feministické čtenářské skupiny na Brownově univerzitě – Susan Bernsteinová, Christina Crosbyová, Caroline Deanová, Coppélia Kahnová, Karen Newmanová a Ellen Rooneyová – přečetly několik kapitol a poskytly mi nejen podnětnou a provokativní kritiku, ale i podporu. Jsem velmi vděčná svým pracovitým výzkumným asistentkám, Nicole Israelové a Rebecce Colesworthové, které se pílí a kritickými dovednostmi vyrovnají i nejzkušenějším badatelům a jejichž pomoc byla neocenitelná.

Starší verze druhé kapitoly vyšla v *Critical Inquiry* 22, č. 2 (zima 1996) vydávaném Chicagskou univerzitou a v *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Paralle Histories* (ed. Janet Bergstrom, University of California Pres, 1999). Raná a velmi zhuštěná verze páté kapitoly se objevila v *Language Machines: Technologies of Literary and Cultural Production* (ed. Jeffrey Masten, Peter Stallybrass a Nancy J. Vickers, Routledge, London 1997). Část třetí kapitoly má svůj původ ve velmi odlišném eseji *Technology's Body: Cinematic Vision in Modernity, differences* 5, č. 2 (léto 1993). Editorům jsem vděčná za svolení s přetištěním těchto materiálů.

Ráda bych také poděkovala své redaktorce z Harvard University Press, Lindsay Watersové, za její trpělivost, inteligenci a oddanost projektu, stejně jako za její odborný rozhled a moudrost. Rovněž jsem vděčná Ann Hawthorneové za svědomitou a citlivou redakci. Richard Mannig se mnou sdílel své rozsáhlé znalosti o filmech a jejich dostupnosti a pomáhal mi při reprodukci filmových snímků. Řada lidí mi poskytla materiální podporu, dobré rady, bystrý vhled, kritiku a vědomosti – Katherine Haylesová, Marta Braunová, Joel Snyder, Dudley Andrew, Meir Wigoder, Anne Friedbergová, Lisa Cartwrightová, Edward O'Neill, Charles Musser, Kristen Whisselová, Mark Cooper, Jonathan Buchsbaum, Elizabeth Weedová, Susan McNeilová a Liza Hebertová.

Tato kniha je věnována Philu Rosenovi, který je vždy nablízku a má zvláštní schopnost přesně rozpoznat, kdy by se měl jakýchkoli rad zdržet a kdy naopak poradit, a Hannah Doane Rosenové, jejíž vztah k času jí závidím.

## 1. REPREZENTOVATELNOST ČASU

*Smějí se a zároveň je přebíhá hrůza. Neboť si myslí, že ornamentikou kostýmu, z něhož babička zmizela, zahlédli okamžik uplynulého času, času, který ubíhá bez návratu. Čas sice nelze vyfotografovat jako úsměv či drdol, ale jak se jim zdá, fotografie sama je reprezentací času. Kdyby jim darovala trvání jen fotografie, vůbec by se nepřenesli přes pouhý čas, spíše by z nich čas vytvořil obrázky.*  
Siegfried Kracauer, „Fotografie“<sup>1</sup>

V prosinci roku 1895, ve stejném měsíci, v němž se uskutečnilo první veřejné promítání filmů *Lumière Cinématographe*, vyšla v *Scribner's Magazine* povídka nazvaná „Kinetoskop času“.<sup>2</sup> Tato povídka vyjadřuje cosi z přízračnosti spjaté s nápadnou schopností nové technologie transcendovat ničivé působení času tím, že paradoxním způsobem zachycuje život a pohyb a poskytuje jejich nezměnitelný záznam. V příběhu je ve zhuštěné formě shrnuto mnoho z obav, tužeb, úzkostí i radostí spjatých s myšlenkou mechanické reprezentovatelnosti času. Na začátku „Kinetoskopu času“ se bezejmenný hrdina ocitá na neznámém a zdánlivě prázdném místě, jež je jen skromně vybaveno nábytkem a obklopeno zdmi zahalenými sametovými drapériemi. Jedinou výbavou místnosti jsou čtyři úzké stojany, na nichž jsou umístěna „kukátka“, což jsou – aniž je autor tak-

---

<sup>1</sup> Siegfried Kracauer, *Ornament masy: Eseje*, přel. Milan Váňa, Academia, Praha 2008, s. 44–45 (překlad přizpůsoben anglické verzi, Siegfried Kracauer, Photography, in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, ed. a přel. Thomas Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1995, s. 49).

<sup>2</sup> Brander Matthews, The Kinetoscope of Time, *Scribner's Magazine* 18.6 (1895), s. 733–744, přetištěno in George C. Pratt, *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film*, New York Graphic Society, Greenwich, Conn., 1973, s. 8–14.

to pojmenovává – zjevně kinetoskopy, přístroje pro jediného diváka, které vynalezl Thomas Edison a které předcházely filmu. Oznamují, že se promítá na závěsy, vybízí hrdinu, aby se podíval kukátkem a sledoval „podivné tance, které následují jeden po druhém“. Hrdina tak učiní a poté popisuje celou řadu scén, jež se tu odehrávají (včetně příběhu Salomé, scény z Šarlatového písmene a scény z Chaloupky strýčka Toma, v níž tančí Topsy). Když toto předvádění skončí, je uchvácený divák vyzván, aby se přesunul k dalšímu kinetoskopu a podíval se na výjevy z bitev stejně „pamětihodných“ jako předešlá taneční vystoupení. Zde se pak stává svědkem scén z Iliady, Dona Quijota, Fausta a masakru generála Custerova.<sup>3</sup> Když hrdina po této řadě zdvihne oči, uvědomuje si, že již není sám; náhle se tu objevil záhadný, avšak elegantně vypadající muž středního věku. Podle všeho se však tento muž vydává za mnohem staršího, protože naznačuje, že byl rovněž přítomen zfilmovaným scénám Salomé i Iliady. Když se divák táže, zda je „sám Čas“, postava se zasměje a odpoví zamítavě. Poté mu tento záhadný muž nabídne dva další výjevy – jeden by se týkal hrdinovy vlastní minulosti, druhý jeho budoucnosti, včetně „způsobu, jímž váš život skončí“, avšak tentokrát požaduje jistou cenu. „Spatření života je nezbytné zaplatit v životě samém. Za každých deset let budoucnosti, které před vámi mohu rozvinout, mně musíte věnovat jeden rok svého života – s nímž budu moci nakládat, jak budu chtít.“ Hrdina tuto faustovskou smlouvu odmítne a majitel kinetoskopu jej povýšeně propustí. Když se mladík nikoli bez nesnází prodere temnou a klikatou chodbou, ocitne se „pod širým nebem“: „Byl jsem na široké ulici a nad hlavou se mi náhle rozzářilo elektrické světlo a chodník mi pod nohama zbělal. Na rohu se přehnal se hřmotem vlak nadzemní dráhy, za nímž se táhl oblak bílé páry. Pak kolem projela řinčící a vyzvánějící tramvaj. A hned jsem se zase vrátil do reality.“ Avšak v této „realitě“ hrdina objeví ve výkladu rytinu právě toho muže, s nímž se zrovna setkal. Jeho oděv mu jasně ukazuje, že žil v minulém století, a štítek pod rytinou říká, že je to Monsieur le Comte de Cagliostro.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Nejasné rozlišení mezi fikcí a fakty zde poukazuje na zásadní význam ve své podstatě historiografických tendencí samotného aparátu.

<sup>4</sup> Hrabě Alessandro di Cagliostro (1743–1795) byl slavný italský šarlatán, který

Hrdina sleduje tyto zfilmované záběry jiných časů a jiných míst, odehrávající se v prostoru bez času a místa, který v mnoha ohledech (šero, oddělení od světa vně, neidentifikovatelnost) připomíná kinosály mnohem pozdější doby. A ve světě, do něhož se mladý divák navrácí, označují normálnost moderní technologie – elektrické osvětlení, nadzemní dráha, tramvaje – jakož i celá řada šoků na ně navazujících. Příběh v sobě propojuje mnohé z motivů, které jsou sdruženy s rodící se kinematografií a jejím technologickým příslibem, jímž je zadržení času: nesmrtelnost, popření radikální konečnosti lidského těla, přístup k jiným časovostem, téma archivovatelnosti času. Příběhy, ať jakkoli odlišný je prostor, do něhož jsou projektovány, jsou si všechny příbuzné, protože jsou přepisem rozpoznatelných tropů orientalismu, rasismu a imperialismu, které byly základem kolonialismu 19. století a jeho imperativu dobývání jiných časů a jiných prostorů. V příběhu Salomé vypravěč-hrdina tvrdí, že „dekorace interiéru zářící sytými barvami v sobě měla cosi z Orientu“, že „dívký z Východu jsou brzy zralé“. V jedné scéně z Chaloupky strýčka Toma patří Topsy „mezi nejčernější své rasy“ a „v jejích černých očích svítí potměšilý čtveráctví“. Když generál Custer svádí svůj poslední boj, „rudoši nadšeně jásají a v očích se jim zračí zášť“, zatímco bílí vojáci „chrabře a plni vzdoru čelí svému osudu“. To všechno jsou zaznamenané časy, jiné časovosti, které hrdinovi dovolují vzdát se alespoň na okamžik svého času, své doby rachotících vlaků a vyzvánějících tramvají. „Kinetoskop času“ je, řečeno s Foucaultem, heterotopie i heterochronie umožňující divákovi pohroužit se do jiných prostorů a jiných časů s jistotou bezpečného návratu do vlastního světa. Nové technologie vidění umožňují pozorovat zaznamenaný čas.

Příběh naznačuje, že tajemný vlastník kinetoskopu je sám nadán vlastnostmi svého přístroje – je především schopen vstoupit do jiné doby (své budoucnosti, hrdinovy minulosti) a popírá smrtelnost (majitel přístroje nezná smrt). V jeho rétorice se ozývá to, co provázelo recepci raného filmu s jeho hy-

---

vystupoval jako alchymista, výrobce afrodisiak a elixírů lásky, médium a jasnovidec. Mondénní společnost předrevoluční Paříže jej obdivovala a mnozí věřili, že je stár několik set let. Jeho žena proti němu nakonec vznesla obžalobu z kacířství, Cagliostro byl uvězněn v pevnosti San Leo v Apeninách, kde také zemřel.

berbolickým opakováním obrazů života, smrti, nesmrtelnosti a nekonečnosti. Film by měl být schopen trvalého záznamu prchavého okamžiku, přetrvání efemérního úsměvu či pohledu. Uchovávat živé pohyby milovaných bytostí i po jejich smrti a sám se stát velkým archivem času. Jak bude později tvrdit André Bazin, technologie fotografie „balzamuje čas, pouze jej zachraňuje před jeho vlastním rozkladem“.<sup>5</sup> Protože je však rozklad času „vlastní“, znamená jeho zadržení reprezentací rovněž i hrozbu, vyvolává estetickou i epistemologickou úzkost. „Kinetoskop času“ tuto hrozbu registruje jako spojení stroje s démoničnem; proto se hrdina odmítne dívat na další výjevy.

Tématem této knihy je reprezentovatelnost času na sklonku 19. a na počátku 20. století. Fotografické a kinematografické technologie zde sehrály ústřední úlohu právě proto, že měly zásadní význam pro chápání reprezentovatelnosti.<sup>6</sup> Třebaže populární popisy připisovaly kinematografii zcela určité pole působnosti – technologie filmu umožnila nový vztah k času a k jeho „dokonalé“ reprezentaci –, rodící se kinematografie se ve skutečnosti podílela na obecnějším kulturním imperativu strukturování času a kontingence v kapitalistické moderně. Jakkoli zlom není následkem technologie, přesto platí, že technologie reprezentace, jako jsou fotografie, fonografie a film, mají zásadní význam pro jiné chápání času a jeho reprezentovatelnosti v moderní době. Obsáhlá proměna v myšlení kontingence, indexikálnosti, časovosti a náhody hluboce znamenala epistemologie času na přelomu minulého století. Ozvuky tohoto přelomu je možné vnímat ještě i dnes v propo-

---

<sup>5</sup> André Bazin, *What Is Cinema?*, ed. a přel. Hugh Gray, vol. I, Berkeley, University of California Press, 1967, s. 14; André Bazin, *Ontologie fotografického obrazu*, in Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Herrmann a synové, Praha 2004, s. 24.

<sup>6</sup> Zjevně je v tomto ohledu klíčovou technikou reprezentace rovněž fonografie. Svá zkoumání jsem však zúžila primárně na otázku *imaginativního* představování času v kinematografii a fotografii se dotýkám pouze potud, pokud její analýza osvětluje fotografický základ filmu. Zvuk v raném filmu má mnoho aspektů a nejasnou pozici – často k němu patří „živý“ zvuk předčitatele či doprovod na pianu – až do okamžiku, kdy se definitivně ustaví a institucionalizují na konci 20. let technologie synchronního zvuku. K vynikající analýze zvuku a problémů technologie reprezentace viz James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, Columbia University Press, New York 2000.

jování elektronických technologií a problémů okamžitosti a archivovatelnosti času. Jak říká Andreas Huyssen, „téma médií... zásadně ovlivňuje způsob, jímž v naší kultuře prožíváme struktury časovosti“.<sup>7</sup> Film, televize a video se často charakterizují výrazem „time-based media“, tj. média, jejichž základem je čas.

Když v souvislosti s Baudelairovou poezií a jejím vztahem k moderní době Walter Benjamin napsal: „Při splínu se čas zvětčuje; minuty se na člověka sypou jako sněhové vločky“, nevytkl tím postoj vlastní pouze Baudelairovi.<sup>8</sup> Lze totiž obecněji tvrdit, že na přelomu století se čas stal hmatatelným zcela odlišným způsobem – specifickým pro moderní dobu a těsně spjat s jejími novými technologiemi reprezentace (fotografie, film, fonografie). Čas byl skutečně pocítován – jako váha, jako pramen úzkosti a jako nadmíru naléhavý problém reprezentace. Modernost se vnímala jako výzva času. Ke konci 19. století se v širokých vrstvách obyvatelstva začaly rychle šířit kapesní hodinky. Německý historik Karl Lamprecht zjistil, že v 90. letech 19. století bylo pro 52 miliónů obyvatel Německa dovezeno 12 miliónů hodinek.<sup>9</sup> V roce 1903 spojoval Georg Simmel preciznost peněžního hospodářství s precizností, kterou způsobilo „rozšíření kapesních hodinek“. Simmel spatřoval spojitost této nové posedlosti přesným časem s potencovaným tempem a „stupňováním nervového života“ ve velkoměstě. „Technika velkoměstského života by proto vůbec nebyla myslitelná, kdyby všechny činnosti a vzájemné vztahy nebyly zařazeny do pevného, nadosobního časového schématu.“<sup>10</sup> Pro moderní dobu je charakteristické nutkání nosit čas, připnout jej k tělu tak, že se hodinky stávají protetickým nástrojem, rozšiřujícím schopnost těla měřit čas. Akcelerace událostí, jež je specifická pro

---

<sup>7</sup> Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York 1995, s. 4.

<sup>8</sup> Walter Benjamin, O některých motivech u Baudelaira, in Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, přel. Věra Saudková, Odeon, Praha 1979, s. 102.

<sup>9</sup> Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880–1918*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1983, s. 110.

<sup>10</sup> Georg Simmel, The Metropolis and Mental Life, in *The Sociology of Georg Simmel*, ed. a přel. Kurt H. Wolff, Collier-Macmillan, London 1950, s. 412, 410, 413. Srv. slov. překlad Georg Simmel, Velkomestá a duchovní život, in Georg Simmel, *O podstate kultúry*, přel. Ladislav Šimon, Kalligram, Bratislava 2003, s. 37, 36, 37.

městský život, je neoddělitelná od působení nových technologií a strojové kultury, kterou umožnil rozvoj vědy. V oblasti fyziky i mimo ni zplodilo přesné vypracování druhého zákona termodynamiky (zákon entropie) uchopení času jako důsledně jednosměrného, jako neúprosné a nezvratné linearity. Na konci 19. století a počátku 20. století byl čas více a více zvěčňován, standardizován, stabilizován a racionalizován.

Úplným dovršením racionalizace času byla jeho světová standardizace, kterou si vynutil rozvoj železniční dopravy a telegraf. Čas původně standardizovaly samy železniční společnosti, pro něž bylo nesmírně obtížné vytvořit přehledné jízdní řády, protože se musely vyrovnávat s množstvím lokálních časů.<sup>11</sup> V Anglii se londýnský čas předcházel o čtyři minuty před časem v Readingu, o sedm minut a třicet sekund před časem v Cirencesteru a o čtrnáct minut před časem Bridgewateru. Železniční čas se stal obecným standardem času v Anglii v roce 1880, v Německu v roce 1893. Mezinárodní konference o časovém standardu, která se uskutečnila ve Washingtonu v roce 1884, rozdělila svět do dvaceti čtyř časových pásem, jako nulový poledník určila Greenwich a stanovila přesnou délku dne. V roce 1913 byl z Eiffelovy věže do celého světa vyslán první směrodatný časový signál. Stephen Kern to komentuje takto: „Jakmile se prosadil rámec globální elektronické sítě, začala se nezávislost lokálních časů hroutit.“<sup>12</sup> Rychlost přepravy a komunikace sama vedla k naprostému zrušení jedinečnosti a izolace všeho lokálního.

Mnohé, co souvisí se standardizací a racionalizací času, lze spojit se změnami v organizaci průmyslu a s rozpoznáním určité spřízněnosti dělníkova těla se strojem. Článek ve *Scientific American* představil v roce 1893 stroj, který na zaměstnanecké karty vyznačuje čas jejich příchodu a odchodu z práce – píchací hodiny. Tohoto zařízení se používalo již od roku 1890.<sup>13</sup> Tato i jiné techniky zřetelně demonstrovaly posedlost výkonností, striktní regulací času a omezováním ztrát. Nejznámější

---

<sup>11</sup> Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, University of California Press, Berkeley 1986, s. 42–44.

<sup>12</sup> Kern, *Culture of Time and Space*, s. 14.

<sup>13</sup> Tamt., s. 15.



z těchto metod je nepochybně taylorizace neboli, jak ji nazval sám Taylor, „vědecké řízení“.<sup>14</sup> Při svém výzkumu Frederick W. Taylor izoloval klíčové dělníkovy úkony, zvažoval jejich co možná nejefektivnější provádění a měřil je stopkami. Různé formy pobídek pak v dané továrně motivovaly dělníky k tomu, aby si osvojili co možná nejúspornější pohyby, jež se pak stávaly rutinními, takže čas potřebný k určitému úkonu byl redukován na naprosté minimum. Obecně lze konstatovat, že šlo o takovou formu mechanizace lidského těla, která bude později přispívat k rostoucímu odcizování dělníka. Taylorismus předznamenal zavedení běžícího pásu, s nímž již byl plně slučitelný. Cílem bylo vyloučit ze systému neproduktivní čas.

Méně známá práce Taylorova žáka Franka B. Gilbretha ukazuje, že touha analyzovat a racionalizovat čas často přerůstala do potřeby čas zviditelnit. Gilbreth připojil k dělníkově končetině malé elektrické světlo a pomocí časové závěrky pak vyfotografoval pohyb jako kontinuální linii v prostoru – výsledek nazval „cyklografem“ (anebo chronocyklografem, pokud používal kameru).<sup>15</sup> Například fotografie nazvaná „Cyklograf zkušeného chirurga, který váže uzel“ (1914) představuje tento výkon jako několik křížících se světelných čar na pozadí nehybné postavy lékaře a ošetřovatelky. Avšak na fotografii „Dívka skládající kapesník“ již dívka zmizela a postupný pohyb je zaznamenán už jen světelnými křivkami. Vlastní Gilbrethův komentář k obrázku ukazuje, do jaké míry vnímal rovněž i estetickou hodnotu své práce: „Ukazuje se cesta pohybu, nikoli však rychlost či směr. Záznam však nechává vidět krásný a hladký opakující se vzorec znalce.“<sup>16</sup> Tato tendence k abstrakci v reprezentaci pohybu časem je ještě silněji patrná v Gilbrethově převádění vyfotografovaných pohybů (to jest světelných pruhů) do drátěných modelů. Jeden z těchto modelů pojmenovaný „Dokonalý pohyb“ (1912) prezentuje pouze složitou křivku proti černému pozadí. Zvláštnosti dělníkovy jedinečnosti či typ příslušné práce zcela v této abstrakci dokonalosti zanikly. Siegfried Giedion ve své monumentální knize

---

<sup>14</sup> Viz Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command: A Contribution to an Anonymous History*, W. W. Norton, New York 1975, s. 96–102.

<sup>15</sup> Tamt., s. 102–106.

<sup>16</sup> Cituje Giedion, *Mechanization Takes Command*, s. 102.

*Mechanizace se ujímá vlády* srovnával Gilbrethovy cyklografie s obrazy Paula Klee a Joana Miró.

Všeobecné rozšíření kapesních hodinek, celosvětová standardizace času zjednodušující jízdní řády a telegrafické spojení stejně jako precizní měření času v taylorismu a jeho přenesení do Gilbrethových cyklografií, to vše svědčí o racionalizaci času na konci devatenáctého a v počátcích dvacátého století. Čas se stává uniformním, homogenním, nezvratným a dělitelným do kontrolovatelných jednotek. Díky kapesním hodinkám má jejich nositel čas stále v dohledu; obdobně i jízdní řády propůjčují času viditelnou a racionalizovatelnou podobu. Gilbrethovy výzkumy ilustrují fakt, že vědecká analýza času obnáší neúnavné hledání způsobů jeho vizuální reprezentace – takových, které přesahují schopnosti pouhého oka.

Tento racionalizovaný čas je spřízněn s představou nevyhnutelnosti technologicky podmíněného historického pokroku. Je to „homogenní a prázdný čas“ Benjaminův. A je to rovněž abstrakce času – jeho zásadní přeměna na diskrétní jednotky, jeho ustavení jako hodnoty, jeho navázání na postupy čisté diferenciaci a měřitelnosti. Není to už médium, v němž je situován lidský život (čas není žit či zakoušen stejným způsobem), čas je externalizován a je potřeba brát jej v potaz (fenomén kapesních hodinek). Karl Marx důkladněji než kdo jiný popsal exaktním způsobem to, jak se stal v kapitalismu čas mírou hodnoty. Zboží má hodnotu, protože je objektivizací abstraktní lidské práce, jež byla zbavena konkrétnosti, přišla o svou specifickou a stala se srovnatelnou s jakoukoli jinou formou práce. Práce, která je takto prosta všech vlastností, je měřitelná pouze dobou svého trvání. Když se Marx táže, jak se měří hodnota zboží, odpověď zní: „Množstvím ‚hodnototvorné substance‘, která je v ní obsažena, totiž práce. Množství práce samé měříme jejím trváním, pracovní dobou, a pro délku pracovní doby jsou zase měřítkem určité časové dílce, jako je hodina, den atd.“ Pracovní doba je tedy mírou velikosti hodnoty. Zboží však své tajemství skrývá – hodnota se zdá vycházet z výrobku samého: „Určení velikosti hodnoty pracovní dobou je proto tajemství, skryté pod zjevným pohybem relativních zbožních hodnot.“ Peníze jako komodita zvolená jako míra hodnoty všeho zboží se stává jevovou for-

mou míry hodnoty spočívající ve zboží, tj. pracovní doby. Přejít od času jako míry hodnoty k času jako hodnotě o sobě je velmi snadný. V kapitalismu se čas v této transsubstancionalizované podobě stává penězi. Simmel uvádí do vzájemného vztahu „počtářskou povahu peněz“, „preciznost“, „jistotu při určování totožnosti a rozdílnosti, jednoznačnost ve smlouvách a dohodách“ a přesnost, která souvisí s všeobecným rozšířením kapesních hodinek.<sup>17</sup>

E. P. Thompson poukázal na to, že k obecnému rozšíření hodinek a hodin došlo „právě v té chvíli, kdy si průmyslová revoluce vyžádala větší synchronizaci práce“. Hodinový čas, jehož se používalo k měření práce, je podle Thompsona pravým opakem smyslu pro čas, jak je vlastní agrární společnosti s její orientací na určitý cíl, anebo společenství, které se synchronizuje s „přírodními“ rytmy, jako je komunita rybářů či námořníků. Smysl pro čas, který se opírá o zaměření k určitému úkolu, se liší od industrializovaného času ve třech ohledech. Za prvé je „lidsky pochopitelnější než práce podle času“. To Thompson spojuje s reakcí na vnímání nutnosti, která je dána farmářovým či rybářovým citem pro roční období, počasí, střídání přílivu a odlivu, biologické rytmy zvířat (dojení, rození jehňat atd.). Druhý rozdíl by spočíval v relativní absenci rozlišování „práce“ a „životu“ ve společenstvích zaměřených na určitý úkol. Práce a sociální sféra se těsně prolínají a neexistuje zde žádný velký konflikt mezi prací a „vlastním“ časem. A za třetí, tato forma práce se jeví jako plná plýtvání a bez naléhavosti ve srovnání s prací, která probíhá podle hodin. Třebaže je nanejvýš nezbytné vystříhat se nostalgie po tom, co se jeví jako „přirozenější“ vztah k času, je důležité uvědomit si rozdíly mezi těmito dvěma modalitami. Tím prvním by byla všudypřítomnost rétoriky ekonomie spjaté s industrializovaným časem. „Ti, kdo jsou zaměstnaní, zakoušejí odlišnost času zaměstnavatele a svého ‚vlastního‘ času. A zaměstnavatel musí *užívat* čas své práce a dbát na to, aby se jím neplýtvalo; nedominuje tu úkol, nýbrž hodnota času redukovaná na peníze. Čas

---

<sup>17</sup> Walter Benjamin, Dějinně filosofické teze, in *Dílo a jeho zdroj*, s. 15; Karel Marx, *Kapitál*, I, přel. Theodor Šmeral, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1953, kap. 1.1 a 1.4; Simmel, *Velkoměst a duchovní život*, s. 37.

je teď měna: není tráven, nýbrž utrácen.<sup>18</sup> Čas lze stejně jako peníze marnit, utrácet nebo hromadit. Podstatné je, že obojí je příkladem procesu abstrakce a dematerializace, který pohání kapitalistickou ekonomiku.

Jakmile se čas stává hodnotou, začíná sdílet logiku monetárního systému – logiku čisté diferenciaci, kvantifikovatelnosti a rozčlenění do diskrétních jednotek. Kapitalista si kupuje určité množství dělníkova času, aby vytvořil nadhodnotu. Tento čas musí být měřitelný, a tedy dělitelný. Podobně i celosvětová standardizace času vyžaduje obecné přijetí minimálních jednotek času kvůli jejich kalibraci. Mají-li vlaky jezdit na čas, musí tu být pouze jeden čas – homogenní, prázdný čas Benjaminova „pokroku“. Avšak racionalizace a abstrakce času, jež se obecně pokládá za naprosto nezbytnou podmínku kapitalismu, plodí určité problémy, které vedou k tomu, že tolerance k nim není vždy zaručena. Představa času jako abstraktní diferenciaci homogenní látky, jako veskrze dělitelného pro účely kalkulace, naráží na odvěké filozofické i fenomenologické přesvědčení, že čas je, jak to vyjádřil Charles Sanders Peirce „kontinuum *par excellence*, jehož optikou nahlížíme jakákoli kontinua jiná“. Jeho dělitelnost je obtížně představitelná. Stejně jako v „Kinetoskopu času“ se čas stává zlověstným, podivným a odcizeným – není již zakoušen, nýbrž odečítán, propočítáván. Šokové působení, které podle Benjamin charakterizuje modernost, zaručuje, že dojmy „nevstupují do zkušenosti (*Erfahrung*)“, nýbrž namísto toho „zůstávají v okruhu určité hodiny v životě člověka (*Erlebnis*)“. Čas je v jistém smyslu externalizován, je to jev povrchu, jež se moderní subjekt musí ustavičně snažit získat zpět skrze jeho mnohotvárné reprezentace. Racionalizace času prolamuje kontinuum *par excellence* a plodí epistemologické či filozofické úzkosti, jejichž příkladem je dílo Henri Bergsona a jeho afirmace časové kontinuity v pojmu trvání, *durée*.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> E. P. Thompson, *Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism, Past and Present* 38 (1967), s. 69, 60 a 61.

<sup>19</sup> Benjamin, *Dějinně filozofické teze*, s. 12; Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. Charles Hartshorne a Paul Weiss, vol. 6, *Scientific Metaphysics*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1935, s. 65; Benjamin, *O některých motivech u Baudelaira*, s. 86. Viz Schivelbusch, *The Railway Journey*, s. 36.

Toto dilema diskontinuity a kontinuity se stává epistemologickou hádankou, která na přelomu století strukturuje debaty o reprezentovatelnosti času. Je přítomné v kolísání Étienne-Julese Mareyho mezi grafickým zápisem (který poskytuje kontinuální záznam času) a chronofotografií (která, jakkoli detailnější a preciznější, trpí mezerami a diskontinuitami). Projevuje se rovněž ve filozofii Charlese Sanderse Peirce jako strukturující rozpor, jehož původ tkví v Peirceově ambivalentním postoji, jenž se týká toho, zda okamžiky času mohou být na sobě skutečně nezávislé – anebo, zda vůbec existuje cosi jako okamžik času. Reprezentovatelností tohoto nepoznatelného momentu se zabýval Marey. Sigmund Freud čelil uvedenému dilematu tím, že čas a paměť umístil do dvou odlišných systémů (vědomí a nevědomí), přičemž čas se ve své artikulaci jako čistý proces, čistá dělitelnost stal nerepresentovatelným, něčím, co je cizí retenci zápisů, charakterizujících nevědomou paměť.

Tlak racionalizace času ve veřejné sféře a jemu odpovídající atomizace, která rozbíjí smysl pro čas jako exemplární kontinuum, vytváří diskursivní napětí, které je podle mnoha pozorovatelů ztělesněno či zhmotněno v samotné formě filmu. Neboť film je rozčleněn do izolovaných a statických okének – vlastně „okamžiků“ času –, jež při promítání vytvářejí iluzi kontinuálního času a pohybu. Odtud nově probuzený zájem o Zenonovy paradoxy jako filozofické důkazy nemožnosti pohybu a změny, pokud předpokládáme, že pohyb je možné redukovat na postupné spojování statických stavů. Film se chápe jako to, co potvrzuje, vyvrací anebo opakuje Zenonovu tezi. Teorie paobrazu ve fyziologii (která zakládá to pojetí přetrvávání vidění, které po desetiletí sloužilo jako vysvětlení toho, proč se ve filmu vnímá pohyb) se potýká s pronikáním minulého do přítomného, s přetrváním vizuálního obrazu v čase a s neoddělitelností čisté přítomnosti od „viditelné brázdy“ minulého.<sup>20</sup> Intenzivní diskuse týkající se kontinuity a diskontinuity času na přelomu století, které jsou základem a které ovlivňují zkoumání reprezentovatelnosti času, jsou symptomem ideologického napětí doprovázejícího racionalizaci a abstrakci.

---

<sup>20</sup> Viz Paul Souriau, *The Aesthetics of Movement*, ed. a přel. Manon Souriau, University of Massachusetts Press, Amherst 1983, s. 116.

Hladký příběh úspěšné a postupující racionalizace je tedy rozrušován nápadnou fascinací kontingencí, indexikálností a náhodou, které se projevují v mnoha rovinách, v estetice, sporech o fotografii, fyzice, biologii a v rozvoji sociální statistiky či obecně statistických epistemologií. Racionalizace předpokládá redukci či popření náhody. V taylorismu musí být každý dělníkův pohyb smysluplný; ideálně vzato v systému neexistují ani ztráty, ani nadbytky. Pohyby těla jsou účinné a záměrné a mírou této účinnosti se stává čas. Avšak modernost je rovněž těsně spjata s epistemologiemi, které zhodnocují kontingentní, efemérní a náhodu – to, co je mimo smysl anebo co se mu vzpírá. Jestliže v klasickém myšlení smysl předchází svému ztělesnění a určuje je, v moderně je smysl spojen s imanencí a ztělesněním; není predeterminován v ideálních formách, nýbrž v procesu vynořování a překvapování.<sup>21</sup> Například impresionismus se popisoval jako systematická snaha zadržet okamžik, uchopit jej právě jako prchavý.<sup>22</sup> Nové technologie reprezentace – zejména fotografie – jsou těsně spjata s kontingencí a schopností zmocnit se pomíjivého. Pro Petra Galassiho je fotografie vyvrcholením oné tendence v dějinách umění, která odmítá obecné, ideální a schematické a zaměřuje se na zvláštní, singulární, jedinečné, kontingentní.<sup>23</sup> Fotografie je spjata s konkrétností, s *haecceitas* a s důvěrou v absolutní reprezentovatelnost věcí a okamžiků. Příslib indexikálnosti je ve skutečnosti příslibem rematerializace času – restituce prostorového kontinua ve fotografii a časového ve filmu. Čas se zde jeví jako svobodný ve své neurčenosti, neredukovatelný na žádný systém či hierarchii (každý okamžik se může stát tématem fotografie, každou událost lze nafilmovat). Technologicky zajištěná indexikálnost je garantem privilegovaného vztahu k náhodě a kontingenci, které se zdají slibovat únik před sevrěním racionalizace a jejího systému.

---

<sup>21</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, ed. a přel. Hugh Tomlinson a Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, s. 7; Gilles Deleuze, *Film 1: Obraz-pohyb*, přel. Jiří Dědeček, Čestmír Pelikán a Přemysl Maydl, NFA, Praha 2000, s. 16.

<sup>22</sup> Jacques Aumont, *L'Oeil interminable: Cinéma et peinture*, Librairie Séguier, Paris 1989, s. 43.

<sup>23</sup> Peter Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, Museum of Modern Art, New York 1981, s. 25.

Jsou tyto dvě tendence uvnitř moderny – abstrakce/racionalizace a důraz kladený na kontingenci, náhodu a efemérnost – nesmiřitelné? Představují pouze dvě odlišné modalilty či postoje, které působí nezávisle na sobě v rámci téže doby, aniž jedna ruší druhou?<sup>24</sup> Tato kniha chce doložit, že je možné prokázat jejich hluboké propojení, jejich vzájemnou závislost a spolupráci při strukturování časovosti v moderní době. Problémem je reprezentovatelnost času pro subjekt, jehož identita

---

<sup>24</sup> Ve své analýze vzrůstající racionalizace veřejného času v knize *The Culture of Time and Space* formuluje Stephen Kern to, co pokládá za vládnoucí protiklad dané doby – protiklad veřejného a soukromého času. Tento protiklad je prodloužením jiného, značně nesmiřitelného protikladu technologie a estetiky, průmyslového kapitalismu a individuality, sociální sféry a oblasti psychologie. Veřejný čas se přizpůsobuje diktátu racionality průmyslového kapitalismu; je homogenní, uniformní, nezvratný a standardizovaný, umožňuje regulaci práce, distribuce a spotřeby. Má-li být veřejný čas efektivní a funkční, musí být uznáván všemi a být pouze *jeden*. Kern však soudí, že v letech 1880–1920 se tento veřejný čas cítil jako nereálný a omezující, což vedlo k vytvoření kontrastní představy privátního času jako heterogenní mnohosti. Formování této představy soukromého času klade do oblasti literatury, umění, filozofie a psychologie. Jeho emblematickým ztvárněním by mohl být anarchista v Conradově *Tajném agentovi*, jehož úkolem je vyhodit do povětrí greenwichskou observatoř – tedy zničit základní poledník. Privátní čas se podle Kerna prosazuje v Proustově vyličení zvrzatosti času jako smyslové zkušenosti a v ustavičných přerušeniích a explozích času v Joyceově *Odysseovi*. Je propracován v Bergsonově teoretickém uchopení času jako plynutí trvání a v jeho kritice dělení času do odlišných jednotek jako účinného nástroje jeho převedení na prostor – tedy popření jeho bytostných rysů a jeho redukce na prostor. Na konci své analýzy četných textů dospívá Kern k závěru navazujícímu na tradici zkoumání *ducha doby*: „Doba tíhla ke stvrzování reality privátního času proti realitě jediného času veřejného a k definování jeho povahy jako heterogenního, proudícího a zvrzatého.“ (s. 34) Toto pojetí soukromého času se vnímá jako reakce proti dominantnímu heterogennímu veřejnému času a jeho pronikání do soukromí, proti způsobu, jímž rozvrací představu jedinečnosti. Avšak neblahým následkem Kernova protikladu veřejného a soukromého času je to, že nijak nezkoumá a přijímá pevně zakotvené představy měšťanského individualismu a vnitřního psychického života, který je izolován od společenských dějin. Jeho protiklad staví technologii proti estetice a poté i vysoké umění a myšlení proti lidovému. Tvrdí: „Obecně rozšířená představa, že čas je tvořen odlišnými částmi ostře od sebe oddělenými tak jako dny v kalendáři, stále vládla běžnému chápání veřejného času, zatímco nejvíce inovativní spekulace tvrdila, že reálný čas je čas soukromý a že jeho textura má ráz plynutí.“ (s. 34) Kern připouští vliv filmu na autory, jako byli Joyce a Bergson, avšak – paradoxně – takto transformuje film na manifestaci vysokého umění: je to východisko s převahou technologické a racionalizované sféry veřejnosti. Subjektivita je v Kernově analýze neslučitelná se společností, a tedy s průmyslovým a konzumním kapitalismem. Poskytuje cosi jako útočiště před těmito formami reglementace.

stále těsněji srůstá s abstraktními strukturami temporality. Teorie racionalizace nedovoluje uchopit v nestálém poli afektivity a subjektivity hru touhy, úzkosti, slasti a traumatu. Čistá racionalizace vylučuje subjekt, jenž však s ní musí být srozuměn, má-li se kapitalistický systém udržet. Vzhledem k abstrakci času a jeho proměně do diskrétního a měřitelného nabývají pozice hodnoty, náhody a kontingence důležité ideologické hodnoty a stávají se vysoce exponovaným místem jak slasti, tak úzkosti. Kontingence jako by nabízela nesmírnou zálohu svobody a svobodné hry, neredukovatelné na systematickou strukturaci „volného času“. Zásadní význam má vytváření kontingence a pomíjivosti jako uchopitelných, reprezentovatelných, nicméně antisystematických. Tato kniha má ukázat, že racionalizace času, která charakterizuje industrializaci a expanzi kapitalismu, byla doprovázena strukturováním kontingence a časovosti prostřednictvím nově vznikajících technologií reprezentace – strukturováním, jehož cílem bylo zajistit jejich vytěsnění vně struktury a učinit přijatelnou postupující racionalizaci. Je to strategie, jejímž cílem není pouze čelit ztrátám a vedlejším produktům racionalizace; pro ideologie kapitalistické modernizace je strukturálně nutná.

Kontingence se však vynořuje jako forma rezistence vůči racionalizaci, která je plná dvojznačností. Přitahuje již rezistence sama – vzdorování systému, struktuře, významu. Nabízí subjektu zdání absolutní svobody, bezprostřednosti, přímosti. Čas se stává heterogenním a nepředvídatelným, a proto se v něm skrývá možnost ustavičně nového, rozdílného, což je znak modernosti samé. Událost a náhoda jsou produktivní. Avšak stejné atributy mají rovněž potenciálně ráz hrozby. Jejich nebezpečnost spočívá v jejich spojení s nesmyslností, non-sensem. Obrovské kontinuum nehierarchizované kontingence může svět zaplavit. Když se Baudelaire svým nikoli bezesporným způsobem vyrovnával s moderní dobou, budila v něm strach představa, že v nepřítomnosti kategorií věčnosti a neměnnosti se svoboda stane anarchií a „vzpourou detailů“.<sup>25</sup> Podle Lu-

---

<sup>25</sup> Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, ed. a přel. Jonathan Mayne, Da Capo, New York, 1964, s. 16; Charles Baudelaire, *Malíř moderního života*, in Charles Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*, přel. Jan Vladislav, Odeon, Praha 1968, s. 601.



kácse a jeho vlivného rozboru naturalismu a realismu ve stati „Vyprávět či popisovat?“ jsou náhoda a kontingence rovnou měrou nutné i nedostačující:

Klíčová otázka zní: co se míní „náhodou“ ve fikci? Bez náhody je všechno vyprávění mrtvé a abstraktní. Žádný spisovatel nemůže zobrazit život, pokud vyřadí nahodilé. Na druhé straně však ve svém předvedení života musí překročit pouhou akcidentálnost a náhodu povýšit na cosi nevyhnutelného.

Kontingence s sebou nese moment života a konkrétnosti, avšak *přespříliš* nahodilosti ohrožuje základní představu reprezentace totality, celku. Popis je kapitulací před rozsáhlou a nekontrolovatelnou, vposled smyslu zbavenou oblastí kontingence. Je spjata s vizualitou („obraz“) a současností („popisuje se to, co se vidí, prostorová ‚přítomnost‘ propůjčuje lidem i předmětům ‚přítomnost‘ časovou“).<sup>26</sup> Vyprávění na druhé straně má těsný vztah k minulosti (je „převyprávěním“), proto je schopno dosvědčovat nutnost a nevyhnutelnost. Přítomný okamžik, kontingence a časovost jakožto neurčité smysl ohrožují.

Siegfried Kracauer sdílí tuto antipatii vůči kontingenci, jejíž nadvláda je nejpatrnější ve fotografii. Protože se vymaňuje z významu, plnosti života žitého ve své vlastní historii a namísto toho otrocky lpí na prostorovém či časovém kontinuu, dosahuje „pouhé povrchní souvislosti“. Jejím *telos* je *telos* historismu – akumulace, hromadění, nasycení detailem bez souvislého významu, který je spjat s dějinami samými. Fotografie pouze zachycuje okamžik, specifickou konfiguraci v čase a prostoru, které chybí nutnost. Každý okamžik je příhodný; čas a archivování fotografie odhaluje, demaskuje nepřítomnost nutnosti, jakmile se jednotlivé prvky uvnitř konfigurace rozpadají. Avšak na rozdíl od Lukácse chápe Kracauer fotografický záznam kontingence jako „hru vabank dějin“. Fotografie nás konfrontuje s absencí významu v současné společnosti; zplodil ji ze sebe „kapitalistický výrobní systém“. Stejně jako kapitali-

---

<sup>26</sup> Georg Lukács, *Narrate or Describe?*, in *Writer & Critic and Other Essays*, ed. a přel. Arthur D. Kahn, Grosset and Dunlap, New York 1971, s. 112 a 130.

smus ohrožuje logika jeho vlastní sebedestrukce, je fotografie schopna stavět na odív logiku světa zbaveného významu, a potud podnítit novou organizaci vědění.<sup>27</sup>

Právě v tomto kontextu modernosti definované prudkým vývojem industrializace a rozšířením nových technologií stejně jako rychlé proměny městského života se kontingence vynořuje jako místo bázně a strachu, jako čehosi lákavého i hrozivého. Její přitažlivost spočívá v prchavosti okamžiku, ve fascinaci pomíjivým, avšak Walter Benjamin popisuje temný rub tohoto vztahu ke kontingenci jako šok či jako trauma. Pojmu šoku se v současné teorii dostalo značné pozornosti; spojuje se s různými údery a ataky doléhajícími na subjekt ve spojitosti s životem ve městě a moderními technologiemi – s dopravním ruchem, cestováním po železnici, elektrickým osvětlením, reklamami v novinách. To potvrzuje i vlastní Benjaminův výklad „tréninku ve zmáhání podráždění“, které lidskému smyslovému aparátu vnutila technologie.<sup>28</sup> Avšak z Benjaminova dlouhého exkursu o Freudovi, v němž načrtává psychologický mechanismus rozdílu mezi zkušeností šoku spojenou s mechanickou reprodukcí a auratickou zkušeností spojenou s tradičními formami umění zřetelně vyplývá, že šok je rovněž, a možná i nejdůležitější způsob pojmového uchopování kontingence v moderní době.

V knize *Mimo princip slasti* Freud tvrdí, že „vědomí vzniká na místě paměťové stopy“, a tedy že oba systémy jsou neslučitelné. Fragmenty paměti jsou „často nejsilnější a nejtrvanlivější, když se proces, který je po sobě zanechal, nikdy nedostal do vědomí“. Proustovsky řečeno to znamená, že mimovolná paměť je tvořena obsahy, jež nikdy nebyly vědomě prožity; nějak se jim podařilo obejít rovinu vědomí. Vědomí se podle Freuda

---

<sup>27</sup> Kracauer, *Photography*, s. 55 a 61; *Fotografie*, s. 48, 55 a 56. Kracauerovu výkladu filmu je ve filmové teorii věnováno mnoho vynikajících prací. Viz např. Gertrud Koch, *Siegfried Kracauer: An Introduction*, přel. Jeremy Gaines, Princeton University Press, Princeton 2000; Patrice Petro, *Kracauer's Epistemological Shift*, *New German Critique* 54 (Fall 1991), s. 127–139; Heide Schlüppmann, *The Subject of Survival: On Kracauer's Theory of Film*, tamt., s. 111–127; Miriam Hansen, *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity*, in *Cinema and the Invention of Modern Life*, ed. Leo Charney a Vanessa R. Schwartz, University of California Press, Berkeley 1955, s. 362–402.

<sup>28</sup> Benjamin, *O některých motivech*, s. 85–86.

nerozpomíná. Jeho nejdůležitější funkcí je naopak chránit organismus před přemírou podnětů, fungovat jako štít působící proti vnějším energiím. Podle Benjaminova „z těchto energií vychází ohrožení šokem. S traumatickým působením těchto šoků se nemusí počítat tehdy, když je vědomí pohotově registruje.“<sup>29</sup>

Tento ochranný štít proti podrážděním musí být ovšem ve vysoce rozvinuté technologické společnosti mnohem pevnější a neprostupnější. Benjamin ukazuje, že taková společnost vyžaduje potencionané vědomí, má-li čelit šokovému působení městské existence. Lidský organismus se stále více stává povrchem. To, co je v tomto procesu ztraceno, jsou podle Benjaminova paměťové stopy a plný prožitek události, jehož příkladem je vyprávění v protikladu ke sdělování informací či pouhému počítku. Právě proto již není možné psát jako Proust. Šok jako protiklad auratické zkušenosti, je cosi jako fenomén povrchu; zkušenosti nezůstávají, prostě odplývají:

Čím větší je účast šoku na jednotlivých dojmech, čím plánovitěji reaguje vědomí proti podráždění, čím úspěšnější je ve svých obranných operacích, tím menší je naděje, že se dojmy stanou materiálem zkušenosti; zůstávají obsahem prožitku. Snad lze posléze spatřovat vlastní obranu proti šoku v tomto: obsah vědomí zůstává neporušený, jakmile vědomí samo vykáže náraz do přesně určeného časového momentu.<sup>30</sup>

V Benjaminově chápání šoku, při kterém odkazuje k Freudovi (a Proustovi), je potřeba zdůraznit trojí. Za prvé, šok je blíže určen jako to, co je neasimilovatelné zkušeností, jako residuum nečitelnosti. Protože jej vědomí odráží, nikdy neproniká do hloubky subjektu (v nevědomí, ve zkušenosti), která by mu mohla dát nějaký pevný význam. V tomto smyslu je šok spojen s kontingentním. Za druhé, šok je definován způsobem, který jej uvádí do souvislosti s patologií. Subjekt se proti němu musí bránit, nechce-li ztratit svou psychickou integritu či rovnováhu. Vědomí je především „ochranné“. Za třetí, obrana

---

<sup>29</sup> Sigmund Freud, Mimo princip slasti, in *Sebrané spisy*, XIII. kniha, přel. Miloš Kopal a Jiří Pechar, Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1998, s. 22–23; Benjamin, O některých motivech, s. 85.

<sup>30</sup> Benjamin, tamt., s. 86.

proti šoku zahrnuje privilegovaný vztah k času. Racionalizace času (jeho rozčlenění do odlišených jednotek – sekund, minut, hodin – a jeho regulace hodinami) je symptomem eliminace významu v obraně před šokem (určité události je ve vědomí připsáno určité místo v čase za cenu integrity jeho obsahů). Racionalizace vytlačuje, přesouvá či, lze-li to tak říci, *napodobuje* význam.

Šoku se však nelze vyhýbat anebo jej odmítat v nějaké regresivní historické nostalgii po auratičnu. Je potřeba jej *zpracovávat*. Benjamin mluví o Baudelairovi – který je podle jeho soudu literární postavou maximálně vnímavou pro fenomenologické a epistemologické krize moderní doby – jako o „traumatofilním typu“, jenž aktivně vyhledává v prostředí města šoky. Obdobně i literatura a film mají zvláštní vztah k šoku, a v případě filmu dokonce takovému, který má potenciálně moc vykoupení. Snímání obrázků kamerou sdílí s jinými moderními technologiemi přání kondenzovat čas, usiluje o okamžitost. Avšak na vnímání „okamžiku“ má zásadní historický význam fotografie.

Mezi nesčíslnými gesty řazení, vhažování, mačkání atd. mělo své zvláštní důsledky „stisknutí“ spouště u fotografického aparátu. Zmáčknutí prstu stačilo, aby se jednorázová událost zachovala pro neomezenou dobu. Bylo by možno říci, že aparát zasáhl okamžik posthumním šokem.

Zde je šok spojen se schopností fotografie zadržet prchavé, představovat kontingentní. Benjamin však své nadšení vyhrazuje především filmu, v němž se „vnímání utvářené šoky“ uplatňuje „jako formální princip“.<sup>31</sup> Benjamin často uvádí šok ve filmu – tedy jeho „formální princip“ – do souvislosti s montáží. Rychlost měnicích se obrázků ve filmu je pro diváka potenciálně traumatizující a umožňuje, že film je schopen být určitým *ztělesněním* restrukturace moderního vnímání. Díky šokové zkušenosti je film na rozdíl od jiných uměleckých forem s jejich lpěním na auře přiměřený své době.

Navzdory tomu, že Benjamin výslovně klade rovnítko mezi šokové působení filmu a montáž, z jeho teoretického odkazu

---

<sup>31</sup> Tamt., s. 95.

k Freudovi a Proustovi, jakož i z jeho vymezení šoku jako povrchového jevu, který je neasimilovatelný významem, je zřejmé, že kinematografický šok zcela nevyhnutelně souvisí s indexikálností filmu, s jeho způsobilostí registrovat či reprezentovat nahodilost. Funkcí montáže u Benjaminu není vnášet řád či dávat význam, nýbrž v rychlém sledu akumulovat a stavět vedle sebe kontingentní události. Potud film divákovi napodobuje a předvádí excesivnost technologií prostoupeného moderního života. Když potom srovnává šok, který produkuje montáž, s prací u běžícího pásu (při které jsou jednotlivé pracovní úkony izolovány a od sebe odděleny) a s rychlým hmatem a mechanickými úkony hráče v hazardní hře (*coup*), je jeho postoj k ideologickým účinkům filmu (jako formě, která popírá hloubku zkušenostního významu – *Erfahrung* – a současně je citlivým ukazatelem obrovské reorganizace subjektivity v moderní době, které se sama účastní) nutně ambivalentní. Jeho ambivalence v tomto případě zrcadlí dvojznačnost spjatou s obrazem kontingence jako lákavého pokušení i hrozby.

Baudelaire, Lukács, Kracauer i Benjamin se všichni potýkají s historickými a epistemologickými implikacemi potencované moci kontingence a náhody v moderní době. Jejich myšlení je primárně situováno v poli estetiky a teorie reprezentace. Avšak posedlost kontingencí a jejím novým pojmovým uchopením je v devatenáctém století a na počátku století dvacátého všudypřítomná, proniká i do filozofie, fyziky, historie, fyziologie, evoluční teorie a psychoanalýzy. Charles Sanders Peirce – jenž byl sám filozofem, geografem, logikem a sémiotikem – tuto tendenci jako by shrnoval ve svém tvrzení, že „náhoda se rozlévá do každé cesty smyslu; je ze všech věcí nejtíravější. Její absolutnost je zcela zřejmá v každém intelektuálním chápání.“<sup>32</sup> Tato nadvláda náhody nás podle Peirce sama nutí vzdát se determinismu (který nazývá „necessitarianism“) a obrátit se ke statistice, jež jediná si dokáže poradit s nezvladatelností jedinečného, nepředvídatelností individuálního. Toto teoretické uchopení náhody ji proměnilo z vedlejšího produktu či aberace na pozitivní faktor dějin, na poslední hybnou sílu zákonitosti. Podle Peirce je náhoda projev singulárního, jedinečného

---

<sup>32</sup> Peirce, *Collected Papers*, 6, s. 425.

a je potvrzena pestrou paletou fenoménů a rozmanitostí událostí. Peirceovo pojetí náhody a singularity je zvláště pozoruhodné tím, jak se v něm obráží jeho popis indexikálnosti jako sémiotické kategorie (a indexikálnost je přitom právě ona lingvistická/sémiotická kategorie, které se nejčastěji užívá při definování specifčnosti fotografických médií). Indexikální znak je otiskem kdysi přítomného a jedinečného okamžiku, je signaturou časovosti. Jakožto čistý poukaz, čisté ujištění o existenci, je spjat s kontingencí. Nová fotografická média, jejichž nejvýznačnějším atributem je indexikálnost, byla k dispozici pro potenciální zaznamenání čehokoli a všeho, co se přihází, a jako garant reprezentovatelnosti mnohotvárných náhod, jimiž se tak zjevně vyznačovala modernost. Tato média jsou holdem myšlenky, že náhoda je, alespoň podle Peirce, „nejvtíravější“.

Evoluční teorie, a zejména Darwinovo pojetí přirozeného výběru měly zásadní význam pro to, že se téma náhody stalo stěžejním epistemologickým problémem v celé řadě oborů. Neboť evoluční změna závisí na odchylce, nahodilém rozdílu, jenž je posléze podržen a stává se charakteristickým znakem druhu. Evoluční proces uvádí do pohybu náhoda, nikoli záměr. K tomu také odkazuje Peirce, když tvrdí, že produktivní a určující je náhoda spíše než zákon. Avšak *onou* technikou, která zcela zásadním způsobem počítá s dominantním postavením kontingence, je statistika. Ian Hacking mluví o „lavině čísel“,<sup>33</sup> která si vynutila užívání statistiky a podle Theodora Portera

došlo ve 20. a 30. letech 19. století k obrovskému nárůstu čísel, díky němuž se statistika stala nepostradatelnou. Lidé musí klasifikovat věci, aby je bylo možné počítat a zasazovat do příslušné rubriky v úředních tabulkách; velký zájem a význam se přikládá tomu, jak tento nárůst ovlivňuje charakter informací, které lidé musí mít, aby měli pocit, že něčemu rozumí.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Viz Ian Hacking, Was There a Probabilistic Revolution 1800–1930?, in *The Probabilistic Revolution*, ed. Lorenz Krüger, Lorraine J. Daston a Michael Heidelberger, vol. 1: *Ideas in History*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1987, s. 52–53.

<sup>34</sup> Theodore M. Porter, *The Rise of Statistical Thinking 1820–1900*, Princeton University Press, Princeton 1986, s. 11.

Čísla se ovšem nevynořují tak náhle jako „exploze“ či „lavina“ – jako přírodní katastrofa, s níž si musí společnost nějak poradit. Počítání, shromažďování čísel bylo samo součástí masivního projektu konstrukce homogenit a diferencí, který se podílel na reorganizaci vědění. A právě v oblasti společenských věd – těch věd, které aspirovaly na přísnost přírodních věd – se statistika jako technika prosadila nejsilněji. „Objev“, že jevy zdánlivě tak individuální a idiosynkratické jako zločin, sebevražda, natalita a mortalita vykazují jisté stálé pravidelnosti napříč odlišnými společnostmi, jako by sliboval epistemologické útočiště před hrozbou všudypřítomné nahodilosti. V roce 1844 Adolphe Quetelet prohlásil, že Gaussova křivka, se kterou původně pracovala astronomie při vyhodnocování chyb v měření, je použitelná i při získávání znalostí o proměnlivých charakteristikách lidských bytostí – váze, výšce, velikosti hrudníku apod. – a lze jí užít k určení vlastností „průměrného člověka“. Potenciální dosah této „sociální fyziky“, jak ji Quetelet označoval, byl nesmírný, neboť její pomocí bylo možné vnést řád a čitelnost do množství variací, které byly jinak nesrozumitelné. Queteletovo dílo mělo značný ohlas a ještě více pak k jeho rozšíření přispěl historik Henry Thomas Buckle, jenž usiloval o větší exaktnost dějin jako oboru, a proto ji propojil s logikou statistiky. Statistika by historikovi měla dovolit zabývat se spleť zdánlivě izolovaných a anomální událostí tím, že jejich nahodilost podřídí kvazi zákonité pravidelnosti.

Jestliže Quetelet, Buckle a jiní usilovali o to, aby prostřednictvím statistiky dodali sociologii a historiografii autoritu přírodních věd, fyziky naopak – v ironickém převrácení – Queteletovo dílo přivedlo k oslabení pojmů příčiny a následku a k akcentování pravděpodobnosti a statistiky. Druhý zákon termodynamiky vyhlásil nevyhnutelný nárůst entropie (neboli pohyb směrem ke stabilnímu rovnovážnému stavu a k disipaci energie v něm). Tento zákon, založený na zkoumání motorů a strojů a proudění tepla, tvrdí, že čas je nezvratný, a proto je často uváděn jako podmínka možnosti historického myšlení. Lineární pohyb v čase vede k nutnému přibývání náhodnosti a k rozkladu organizace. Avšak fyzikové jako James Clerk Maxwell a Ludwig Boltzmann shledali, že tento „zákon“ je neslučitelný s klasickou představou příčiny a účinku newto-